

REIA #10 / 2018  
232 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## José Vela Castillo

IE School of Architecture and Design, IE University  
jvela@faculty.ie.edu

### *Escribir la arquitectura – Kawabata Yasunari* */ Writing Architecture – Kawabata Yasunari*

El escritor japonés Yasunari Kawabata (1899-1972) fue autor de una extensa obra en la que destacan una serie de novelas que retratan las tensiones de un Japón que se moderniza a lo largo del segundo tercio del siglo veinte y que construye mediante una técnica episódica y fragmentaria. En ellas el espacio, el tiempo y la arquitectura cobran un papel determinante, al punto que ayudan a construir un modo de narrar propio en el que los hechos que ocurren no pueden entenderse sin la existencia conjunta de los espacios en que acontecen, y viceversa. El presente texto quiere ofrecer una aproximación a cómo es la arquitectura que se desprende, sin esfuerzo aparente, de la escritura del novelista. Para ello tomaremos ejemplos extraídos de algunas de sus obras y los contextualizaremos en el marco más amplio de la cultura japonesa de la época. Una coda final apunta algunas relaciones no tan aparentes de lo anterior con la práctica y la ideología del grupo de arquitectos metabolistas, que floreció en el Japón del cambio de década de 1950 a 1960.

The Japanese writer Yasunari Kawabata (1899-1972) was the author of a series of masterful novels that he constructed by means of a fragmentary and episodic technique. In these novels he portrays the tensions of modernizing Japan throughout the second third of the twentieth century. Space, time and architecture have a protagonist role in their construction, to the point that they seem to build a narrative in which what happens cannot be understood without the joint existence of the spaces in which it happens, and vice versa. To explain the agency of this space-time architecture examples taken from his works will be contextualized in the broader framework of Japanese culture of the time. A coda tries to unveil some relations with the ideology and practice of the group of architects known as Metabolists, that flourished between the late 1950s and early 1960s in Japan.

---

Arquitectura, escritura, espacio, tiempo, novela, Japón, Metabolistas / Architecture, Writing, Space, Time, Novel, Japan, Metabolists

Fecha de envío: 08/10/2017 | Fecha de aceptación: 13/11/2017

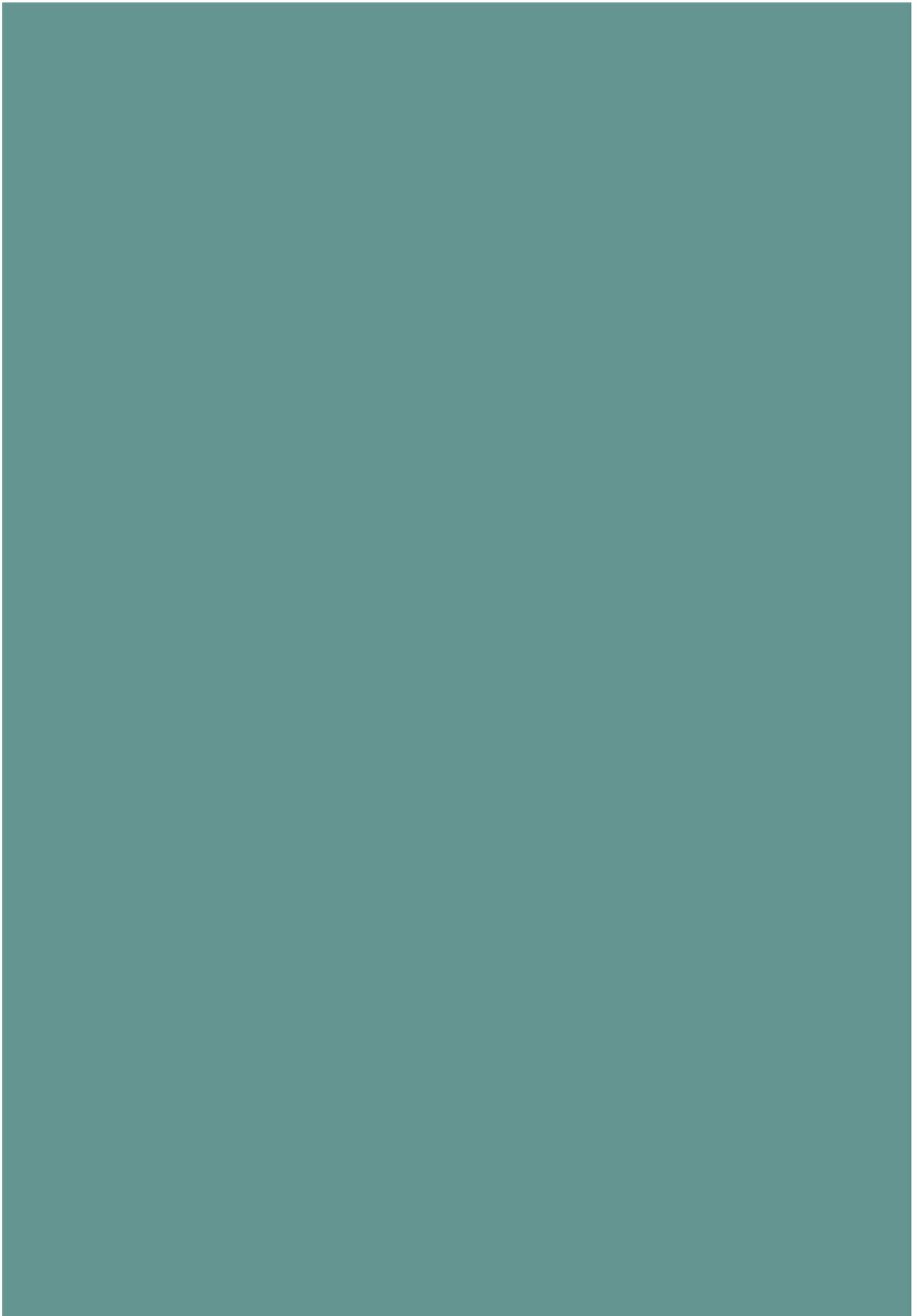




Fig. 1. Un cuento largo para una noche de otoño (Aki no yo nagamonogatari). Pintura en rollo (emaki) del periodo Muromachi, c. 1400. Metropolitan Museum, Nueva York.

*El frío se adueña del espacio atravesando la veranda como si fuese un fluido que todo lo invade para helar aun los corazones más ardientes:*

*y los sofoca en invierno;*

*Un sonido metálico repica en la distancia, una tabla cruje al ser pisada, una brisa ligera trae el delicado tono de una flor:*

*la luz de la mañana penetra con la violencia entre fría y ardiente de la primavera;*

*Una lasitud densa y grave invade la tarde de verano, los cuerpos exhaustos absorben la húmeda atmósfera y se hacen más pesados:*

*el sudor empapa el fino tejido estampado de lino;*

*El orillo de un kimono aun sostenido por un delicado obi susurra al rozar la esterilla en la fresca noche de otoño, puntuada por el irregular zumbido de miles de insectos en su última hora:*

*apretujados tras las mosquiteras, oscilan alrededor de una estufa ya encendida.*

*El contraste entre ese sencillo kimono y el elaborado obi como entre el dentro y el fuera, la naturaleza y el artificio, la palabra y la voz, la flor y su fruto:*

*su muerte.*

Fig. 2. Kawabata Yasunari en su casa de Kamakura, 1946.



Yasunari Kawabata (1899-1972) es autor de una extensa obra novelística, aunque también dedicó su atención al ensayo, la narración breve, y el cuento casi microscópico, al que se refería como “historias de la palma de la mano”. Su obra, escrita en una prosa lírica y económica, se sitúa en la tensión entre un mundo que desaparece y otro que nace a caballo del proceso de occidentalización de Japón durante el siglo veinte. Decididamente, pero en el fondo creo que sin nostalgia, Kawabata se pone de parte del mundo que poco a poco se apaga –o se transforma–, y así nos muestra la radiografía de un mundo complejo y contradictorio que se desvela, y quizás no es accidental, en una estructura novelística que impacta por su rigurosa construcción arquitectónica.

Fue amigo muy cercano de Yukio Mishima, y cultivó una imagen de distancia y de retiro casi espiritual que sin embargo combinó con una fuerte presencia en el mundo literario al frente del PEN club japonés [Fig. 2]. De personalidad compleja y ambigua, terminó su vida cometiendo un suicidio con gas que aún hoy se discute si fue accidental, apenas dos años después que su amigo Mishima<sup>1</sup>.

1. Las razones del suicidio, si al final fue tal, no quedaron claras. Kawabata no dejó ninguna nota que lo explicase. Por otra parte, en su discurso de recepción del Premio Nobel, que había obtenido en 1968, Kawabata reflexionaba sobre el suicidio en los siguientes términos: “Por muy alejado que pueda estar uno del mundo, el suicidio no es una forma de iluminación. Por muy admirable que pueda resultar, el suicida está lejos de ser un santo”. Yasunari Kawabata, “Japan, the Beautiful and Myself”, recogido en la página web del Premio Nobel: [https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1968/kawabata-lecture.html](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1968/kawabata-lecture.html) Consultado el 25 de noviembre de 2017. Traducción del autor de la versión inglesa.

En su juventud Kawabata perteneció al grupo conocido como de Escuela de la Nueva Sensación, que abogaba en los años veinte del pasado siglo por una literatura en la que, frente a un realismo tradicional o bien de corte marxista como el de la opuesta Escuela Proletaria, se exponía una concepción fenomenológica de la percepción humana, y se buscaban conexiones con las vanguardias europeas (Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo...)<sup>2</sup>. La búsqueda del grupo era la de una nueva sensibilidad, de una nueva forma de percibir sensorialmente el mundo no mediada, de modo que se garantizase un acceso sin filtros a lo real<sup>3</sup>. Con referencias a la literatura occidental de vanguardia, con la lección de Joyce muy presente (pero también la de Proust)<sup>4</sup>, estos autores se apoyaban en un estilo fragmentario, en el que pensamiento, discurso y experiencia coexistían sin jerarquías definidas. Eliminada la narrativa lineal a favor de una composición más compleja, dejaban al lector mucha de la tarea de otorgar sentido a lo narrado. El objetivo último era llegar al estado en que percepción y lenguaje se unificarían en una síntesis trascendental que permitiera el acceso a la conciencia individual, que era quien efectuaba esa síntesis. Así se superaría la escisión sujeto-objeto y se permitiría una aprehensión plena de lo real. Y si bien el estilo de Kawabata se haría enseguida más convencional desde el punto de vista formal, la búsqueda de esta “nueva sensibilidad” se convertirá en un rasgo distintivo de su literatura, primando la sobriedad y la sencillez, eso sí, sobre construcciones artificiosas o rebuscadas (y es en este sentido como deben leerse sus críticas a Junichirō Tanizaki) pero manteniendo la síntesis de conciencia así lograda.

No deja de ser algo paradójico que los modelos para esta operación fuesen los derivados de la modernidad europea, puesto que la búsqueda de estos autores japoneses apunta más a la superación de la subjetividad moderna que a su traslación a otro ámbito lingüístico, quedando así más cercana, a la postre, de la propia tradición cultural; no obstante, hay que entender los motivos de este rechazo de lo local en el clima político e intelectual del Japón del momento. Porque esta nueva subjetividad, síntesis de Oriente y Occidente, identifica un cambio trascendental en la forma de ser del sujeto en el Japón del siglo veinte, afianzando una individualidad y el descubrimiento de una intimidad que superan el lugar asignado por la tradición al hombre dentro de una red de relaciones sociales predeterminada. Ya que

---

2. Ver Sharalyn Orbaugh, “Kawabata Yasunari” en Joshua S. Mostow (ed.). *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature* (Columbia University Press: Nueva York y Chichester, West Sussex, 2003), 141.

3. Y así dice Yokomitsu Riichi, el principal teórico de la Escuela de la Nueva Sensación (*Shinkankakuha*):

“Pero en el momento en que surge la subjetividad, cuando el intelecto y la emoción que crean la capacidad de percibir un objeto se funden con el objeto mismo, entonces o bien el intelecto o bien la emoción se convertirán de forma dinámica en el detonante principal de la sensación”. Traducido del inglés por el autor. En Dennis Washburn, *Translating Mount Fuji. Modern Japanese Fiction and the Ethics of Identity* (Columbia University Press: Nueva York, 2007), 147:148.

4. Durante su periodo experimental a finales de los veinte y primeros treinta Kawabata tuvo muy presente y empleó en algunas obras como *Fantasías de cristal* (*Suishō genso*) la técnica del flujo de conciencia, muy influido especialmente por el irlandés. Kawabata había leído la traducción inglesa del *Ulises* publicada en 1931, e incluso se había agenciado una edición en inglés con la que la había cotejado (sin embargo Kawabata no habló ningún idioma occidental durante toda su vida). Donald Keene, *Five modern Japanese novelists*. (Columbia University Press: Nueva York y Chichester, West Sussex, 2003), 33.

el individuo sólo se entendía como formando parte de un conjunto global –la sociedad–, el ego individual quedaba confinado a expresar los valores supra-individuales del colectivo, social. Frente a ello, el sujeto occidental aparece como soberano y autónomo, pero, *hélas*, inevitablemente separado de un mundo que no es sino un objeto de contemplación situado ahí afuera<sup>5</sup>. Kawabata opera en sus narraciones una síntesis de ambos mundos que abre, en realidad, una vía poco explorada de la modernidad y a la que aquí me quiero aproximar en su construcción espacial.

Esta síntesis antes aludida no solo se da en los personajes que pueblan sus narraciones y novelas en su dimensión discursiva, sino que alcanza a los objetos con que se relacionan con enorme intensidad emocional y aún al marco en que todo ello ocurre. Y cuando decimos marco nos estamos refiriendo a la estructura espaciotemporal en que la acción, tan tenue muchas veces, apenas insinuada por los personajes, se da o acontece. Un marco que es, de otra parte, inseparable de aquello que en él se da. Y así este marco se ofrece como una estructura de sentido antes que como una imposición normativa, y asimismo se constituye como una estructura arquitectónica cuya significación no se impone con anterioridad al modo de un fondo o un escenario, sino que se ofrece, performativamente, al mismo tiempo que las acciones y los afectos de los caracteres de la narración se desenvuelven. Podemos decir que la arquitectura tiene en Kawabata una presencia constante, necesaria, pero a la vez indirecta, abierta.

En las novelas de Kawabata los edificios y las ciudades, pero también los jardines, siempre muy presentes, son como hemos avanzado parte integral de la acción. Pero apenas se describen como arquitectura en cuanto tal, esto es como presencia física producida estéticamente y configurada sobre unos patrones formales, éticos o políticos normativos. Pero sin embargo su presencia se deja sentir como aquellos marcos espaciotemporales que intervienen activa pero veladamente en las vidas de los personajes, y que con-forman de hecho y de derecho su forma de ser sujetos en el mundo (que no frente a él). Se desplegaría así una espacialidad propia japonesa pero actualizada, que persigue esta misma modernización que hemos otorgado al sujeto como tal. Y que se mostrará en un modo concreto de entender y de materializar el espacio y el tiempo en las distintas arquitecturas a las que este texto va a tratar de aproximarse.

En las narraciones de Kawabata la arquitectura acostumbra a tener una presencia al tiempo corpórea y evanescente, y toma cuerpo tanto como espacio escénico como espacio atmosférico. Lo primero implica que la descripción de las edificaciones, de las casas donde residen o que visitan los personajes, es indirecta, y se hace a partir de lo que ocurre en esos espacios. No se describen su forma, su material, su estilo (o no en detalle), sino que el lector las debe reconstruir desde lo que les pasa en ellas a los personajes, desde cómo las viven, cómo las perciben mediante sus sentidos, y cómo son influidos psíquicamente por ellas. Se trata de un espacio conformado como *escenas*, siempre en movimiento, pero no como un escenario o escenografía en el sentido de un fondo fijo en cuyo interior pasan las cosas.

---

5. Ver Günther Nitschke, *From Shinto to Ando. Studies in Architectural Anthropology in Japan* (Academy Editions: Londres, 1993), 57:58.

Lo segundo liga estos mismos espacios a la condición cambiante de los fenómenos naturales y a la secuencia repetitiva, pero efímera, del paso del tiempo y las estaciones encarnado en diferentes significantes concretos. La floración de las distintas especies vegetales, el retorno al jardín de una especie de ave, las condiciones atmosféricas siempre cambiantes, los colores y los olores de la vegetación, el paso del día a la noche y viceversa se convierten en más que simples marcadores temporales o denotadores de un efecto de lo real para llegar a definir, casi por sí mismos, el espacio arquitectónico. Esto dice también que en las casas que habitan los personajes y en cómo lo hacen la naturaleza cobra un papel fundamental que hace que no puedan entenderse en su configuración espacial las unas sin la otra y viceversa. Lo cual no significa que estas arquitecturas tengan grandes jardines o vistas privilegiadas, pero sí que sus espacios cobran sentido solo en oposición simbiótica (valga el oxímoron) con el mundo natural, pues participan de sus mismos ciclos de cambio y transformación aun siendo productos técnicos. Y así afectan tanto a los caracteres narrativos como al lugar que definen. Puesto que el espacio es capaz de transformarse cuando es vivido y por tanto percibido de distinta manera en función de lo que acontezca en la naturaleza y en la acción, el marco que lo construye, la arquitectura, también. Esto es: la arquitectura se entiende como un artificio construido, pero en tanto tal, se define a su vez por su condición de dar lugar a los fenómenos que en él ocurren. Lo que guarda un paralelismo claro con el animismo sintoísta base de la religión japonesa, por más que estas novelas sean plenamente seculares<sup>6</sup>.

Veamos con un poco de detalle un ejemplo extraído de la novela *El rumor de la montaña* (1949-54), una de las obras fundamentales de Kawabata. En ella conocemos al anciano Shingo, el protagonista principal, que reside en su casa de Kamakura –ciudad en la que vivió Kawabata desde 1946; también residirán en esta ciudad los protagonistas de *Lo bello y lo triste* (1964) y de *Mil grullas* (1937, 1949-1952). Junto a Shingo viven su mujer Yasuko, su hijo Shuichi y la mujer de este Kikuko, e intermitentemente su hija Fusako con sus niños. Kamakura, un enclave casi rural en los años de la larga posguerra mundial en los que transcurre la novela, se encuentra a cierta distancia de Tokio. Shingo trabaja en la capital y se desplaza en tren junto a su hijo al trabajo cada día. Su ocupación no se especifica con claridad, pero se entiende que es un hombre de negocios que cada día pasa por su oficina. En la época de la acción, antes de la partida de las fuerzas de ocupación americanas en 1953, aún persiste parte de la estructura simbólica de la familia japonesa del periodo imperial de preguerra, en la que el núcleo familiar se definía por la progenitura: la unidad legal era la formada por los padres; y los hijos, aun casados, pertenecían a la casa. Esto cambiará con las leyes modernizadoras elaboradas por los norteamericanos, pero en la novela todavía se hace patente la tensión entre los dos mundos que aún coexisten. Asimismo se halla muy presente el trauma de la guerra, pues el hijo, Shuichi, ha sido excombatiente, y la amante de este es viuda de guerra. Se debe recordar que en el periodo de inmediata posguerra la sociedad civil japonesa tuvo una actitud muy dura hacia los excombatientes y sus familias, que eran en parte considerados responsables de las atrocidades cometidas y de haber traído la desgracia a la nación.

---

6. En el sintoísmo, el espíritu, el *kami*, se hace presente precisamente como acontecimiento, y los espacios señalados para ello lo son por abrirse, o dar la bienvenida, a este acontecimiento.

Shingo es el abuelo y cabeza de familia, y aunque sus hijos consideran que empieza a estar senil, mantiene sin embargo una lucidez extrema (pero reservada). Es capaz de percibir e interpretar el mundo de la naturaleza en su plenitud, es capaz de oír *el rumor de la montaña*. Solo la jovencísima y bella mujer de su hijo, Kikuko, parece compartir este don. Esto no quiere decir, sin embargo, que no sea también un hombre de su tiempo, capaz de apreciar los nuevos productos que la sociedad de consumo incipiente empieza a producir, como una afeitadora eléctrica de “fabricación nacional” –esto es, “made in Japan”– que en un determinado momento le regala Kikuko. No es un nostálgico del pasado, y aunque sí valora ciertos aspectos de la tradición como modo de estar en el mundo, su manera de pensar y de sentir es ya, inevitablemente, moderna. Kawabata es capaz así de presentar la transformación de la sociedad del momento y sus tensiones inherentes no tanto en términos de edad o generación como de las distintitas actitudes hacia el pasado y la tradición cultural, y en función de las vivencias particulares de cada individuo. Por otra parte, es este periodo y este trasfondo sociopolítico y cultural el que constituye el caldo de cultivo del que muy pocos años después, a finales de esa misma década de 1950, surgirá el movimiento de ruptura Metabolista en la arquitectura japonesa, que guardará, como veremos más adelante, más paralelismos con las concepciones tradicionales de la arquitectura (y de la sociedad) de lo que a primera vista parece.

La casa en la que vive la familia Ogata se define, como hemos adelantado, por los actos que en la habitación generan sus habitantes antes que por su objetualidad de contenedor físico. Y, simultáneamente, por la presencia constante de los elementos de la naturaleza en sus muy diversas modalidades. El espacio es entendido como un movimiento espacial que liga la subjetividad de los inquilinos al lugar en que habitan y que es atravesado a su vez por los agentes de la naturaleza, no como un conjunto de habitáculos inconexos e independientes. La casa cobra cuerpo por la descripción de los fenómenos, tanto internos –psíquicos– como externos –físicos– que ocurren y tanto por las acciones de los personajes –preparar el té por la mañana o ponerse y quitarse un kimono por ejemplo– como por las impresiones sensoriales –un sonido, una vista, un aroma– que impactan a los sujetos. Veamos un ejemplo de cómo se construyen estos espacios de manera indirecta, y cómo parecen existir solo en el instante que se describen para ser distintos al instante siguiente o para otro observador.

Es de noche pero el anciano Shingo, sumido en sus preocupaciones, no consigue conciliar el sueño. Escucha a su mujer roncar, se encuentra incómodo en la cama (no se especifica, pero por distintos detalles queda claro que estamos en una casa de construcción tradicional, y por tanto que la cama es en realidad un futón tendido sobre el suelo elevado de madera y cubierto por esterillas). Entonces:

“Cogió una revista que estaba cerca de su almohada pero, agobiado por el calor que hacía en la habitación, se levantó, deslizó la puerta corredera y se sentó.

La luna brillaba.

[...]

Del jardín llegaba el chirrido de los insectos. Había cigarras en el tronco del cerezo que estaba a la izquierda. Le llamaba la atención lo áspero del sonido, pero no podían ser sino las cigarras.

[...]

Una de ellas entró en la habitación y chocó contra el tul del mosquitero. No profirió ningún sonido cuando la atrapó.

–Muda

No sería una de las que oía en los árboles.

Para que no volviera atraída por la luz, la lanzó con fuerza en la dirección de la copa del árbol. Cuando la soltó no hubo ninguna resistencia contra su mano.

Shingo agarró la puerta y observó. No podía decir si la cigarra se había aposado en el árbol o se había ido volando. Esa noche de luna, una vasta profundidad se extendía sin límites por los cuatro costados.

Aunque apenas se había iniciado agosto, los insectos propios de otoño ya estaban allí cantando; hasta se oía el goteo del rocío de una hoja en otra.

Entonces oyó la montaña.

No era el viento. Con la luna casi llena y la humedad en el aire bochornoso, la hilera de árboles que dibujaba la silueta de la montaña estaba borrosa, inmóvil.

En la galería, ni una hoja del helecho se movía<sup>7</sup>.

En la novela el hilo básico de la narración lo forman los problemas familiares de los hijos, la sensación de ir envejeciendo y perdiendo la memoria del anciano Shingo, el amor ligeramente incestuoso que parece surgir entre Shingo y la joven nuera; la vida que pasa. Estas preocupaciones se entremezclan con las acciones cotidianas y con la presencia de la naturaleza hasta crear una espacialidad propia que anuda lo que ocurre al dónde ocurre, de un modo casi cinematográfico (la novela de hecho fue llevada al cine por Mikio Naruse al año de su publicación, en 1954, con la gran Setsuko Hara como Kikuko) pero en el fondo arquitectónico. Es magistral el modo indirecto y elusivo con que Kawabata da cuenta de la arquitectura de la casa y de la configuración urbana tanto de Kamakura como de Tokio (una importante escena transcurre en el parque Shinjuku de la capital). Por ejemplo, el virtuoso uso del viaje en tren que conecta ambas ciudades le permite transmitir también la estructura espacial de la metrópolis. Mediante la distinta manera en que los sentidos perciben el movimiento, Kawabata saca partido de la atención fragmentaria y encadenada del protagonista que habla de imágenes superpuestas a toda velocidad (¿y estamos en 1953!) y por tanto de percepciones distraídas que solo en determinados momentos se focalizan para crear una imagen con sentido. Y así encontramos en esta escena a Shingo que mira distraídamente por las ventanillas, abiertas, del tren:

---

7. Yasunari Kawabata, *El rumor de la montaña*. Trad.: Amalia Sato (Emecé: Buenos Aires, 2007), 9:10.

“Pero aunque veía la arboleda a diario, hacía poco que había descubierto esos dos pinos. Había mirado distraídamente hacia allí durante años, solo sabiendo que se trataba de la arboleda del templo Hommonji de Ikegami. / Hoy, con el claro cielo de mayo, había descubierto que los pinos no pertenecían a esa arboleda”<sup>8</sup>.

Así se nos hace sentir y no solo comprender a través de la narración, mediante sencillos detalles sin importancia aparente, sin en ningún momento ser descrita, la estructura arquitectónica del espacio. Veamos otros ejemplos que ilustran esta cuestión, primero extraídos también de *El rumor de la montaña* y luego de la novela corta *Mil grullas*.

En *El rumor de la montaña* la calle que conduce a la casa de los protagonistas, en el camino desde la estación de Kamakura, queda definida por la floración de unos girasoles gigantes. Estos asoman, dado su gran tamaño, por encima de una de las tapias que bordean la calle, y llenan, no solo por su dimensión, el significante “calle” con un sentido que es propio para el anciano Shingo. El espacio del camino parece condensarse en la imagen de la flor y quedar sustituido por esta. Ya no habría “calle” sino “girasoles gigantes” en su lugar, y la espacialidad del camino queda transformada y teñida de amarillo. Por otro lado, y según avanza la novela, comprobamos cómo la casa familiar queda definida en sus partes y en su unidad –imposible– por una serie de imágenes fragmentarias cuya articulación define un espacio a la vez más amplio y más condensado que el objetivamente dado. Estas imágenes permiten singularizar lo que no es sino una plétora de impresiones distintas pero con un fondo común de los diversos personajes, sobre todo del anciano Shingo y la joven nuera Kikuko. El tejado queda sustituido por el corretear de un milano, “nuestro” milano, que canta la llegada de la primavera al retornar cada año y que anuncia también la llegada de los cuervos y los pinzones –emoción que Shingo comparte solo con Kikuko. El jardín por el cerezo cuya floración se protege y se admira desde el interior de las habitaciones pero también por la presencia de una serpiente, que habita en la montaña detrás de la casa y de la colada que se seca al sol. El suelo elevado y el ciclo de constante renovación de la vida por la perra *Teru* que tiene a sus cachorros protegida entre los cimientos y por el resonar de las pisadas, pesadas, sobre el piso elevado de madera del hijo que llega borracho a la noche.

Si en *El rumor de la montaña* son las imágenes plásticas, poéticas, las que ocupan el espacio que así queda vaciado de toda posible abstracción, en *Mil grullas* se sigue el mismo camino pero aún más destilado, quizás por la breve extensión de la obra. *Mil grullas* es una novela corta, de algo más de cien páginas, en la que la ceremonia del té tiene un papel principal. En torno a ella se estructura una compleja trama protagonizada por el deseo, la herencia y la muerte que se entretajan con la propia ceremonia, los bellos y delicados recipientes que se usan en ella y los lugares en que se realiza. El padre del joven Kikuji, fallecido no hace mucho, había consagrado su vida a la ceremonia del té. Su antigua amante Chikako ha continuado la tradición, pero el joven Kikuji se siente ajeno a ella. La señora Ota, también antigua amante del padre pero aún joven y bella, ha conservado sin embargo varias de las exquisitas tazas que se emplean en la ceremonia. La señora Ota vive con su

---

8. Yasunari Kawabata, *El rumor de la montaña*, 211.

hija Fumiko, que ha heredado su belleza, y de la que se preñará también Kikuji. Los fantasmas del deseo paterno, ligeramente incestuosos (un tema recurrente en Kawabata), asediarán al protagonista y acabarán en tragedia: la pureza y la sensualidad de la belleza femenina y de los tazones de té impondrán su ley. La época es anterior a la de *El rumor de la montaña* (la primera versión es de 1937) lo que hace que el trasfondo de la guerra y la posguerra no esté presente, aunque también se dan similitudes como el constante viaje en tren entre Tokio donde trabaja y vive durante la semana Kikuji y la casa paterna que también está en Kamakura.

La casa de Kikuji dispone de una casita en el jardín, ocasionalmente usada para la ceremonia del té, ahora descuidada y sin aparente uso tras la muerte de los padres. La casita parece ser un espacio aparte del mundo y, retirada en una esquina del jardín, es capaz de convocar los fantasmas del deseo a través del rito del té. Es un lugar donde cualquier cosa puede ocurrir. El espacio no se describe en la novela más allá de unas breves líneas (tampoco la casa principal, aunque también juega su papel en la novela), y debemos construirlo a través de los acontecimientos que se dan y de las impresiones sensibles que se desencadenan, creando en el protagonista (y en nosotros, lectores) un determinado estado de ánimo que obedece a sus dictados. En realidad no es posible describir con objetividad esta casita, pues parece ser distinta en cada escena de la novela, bajo cada entorno atmosférico y emocional. La casita del jardín configura un ámbito espacial en el que cada gesto, cada sensación, cada fenómeno atmosférico cobra un significado específico de extrema sensualidad precisamente por darse en este espacio. Un espacio que, en su absoluta sencillez, es capaz de albergar un mundo inabarcable:

“La última luz de la tarde brillaba en las piedras del jardín que se veían desde el recibidor.

Las puertas estaban abiertas y la muchacha se hallaba cerca de la veranda. Su resplandor parecía iluminar los rincones más alejados y oscuros de la habitación.

Había lirios japoneses en el nicho<sup>9</sup>. Había lirios siberianos en el *obi* de la muchacha. Quizá era una coincidencia, pero los lirios eran las flores más comunes de la estación, y, tal vez, ella había planeado la combinación.

[...]

Al día siguiente, domingo, llovía.

Por la tarde Kikuji fue solo a la casita del jardín, para guardar los utensilios que habían usado el día anterior<sup>10</sup>.

Y también en busca del perfume de la joven Inamura.

---

9. Es decir, el *tokonama*.

10. Al servir el té. Se trata de unos tazones cargados de historia, de una notable antigüedad y provenientes de talleres de artesanos famosos como Furuta Oribe (1544-1615), pero sobre todo ligados por vínculos emocionales muy fuertes a cada uno de los personajes de la novela, y con significados, por tanto, distintos para cada uno. Su sola presencia es capaz de transformar el espacio en que se encuentran, por ejemplo cuando alguno de ellos se emplea para contener las flores del *tokonama*.

Hizo que la doncella llevara un paraguas y, al bajar al jardín, notó que había una filtración en el canalón del alero. Un chorro de agua caía justo enfrente del granado.

– Tenemos que hacer reparar esto– le dijo a la criada.

– Sí, señor”<sup>11</sup>.

Los espacios que definen la arquitectura (y no al revés) se transforman en función de los fenómenos que ocurren, de las distintas disposiciones de los objetos en el espacio como las puertas correderas, las flores del *tokonama* o los cuencos del té y de las percepciones sensibles que en cada momento tiene el observador o el habitante –cuerpo en movimiento– mediadas por su propia subjetividad. Una subjetividad que no se impone como la de un observador externo sino que se entrelaza en inseparable quiasmo con aquello que es la textura del mundo. Los espacios no son idénticos a sí mismos, salvo en su constante transformación. Son el producto de un espacio vivido, reflejo y detonante de los estados psíquicos de los personajes, y por tanto de un espacio *animado*, síntesis tanto de los sentimientos y percepciones subjetivos como de los fenómenos externos objetivos.

Al igual que en las novelas citadas podemos contemplar este incesante proceso de progresiva definición y borrado del espacio arquitectónico en otras obras de Kawabata. Y así es como se nos presenta la habitación del balneario donde el esteta Shimamura se aloja y se encuentra con la joven *geisha* Komako (pero también la casa de esta o los baños del establecimiento termal) en *País de nieve* (1935-37, 1947); los distintos jardines y templos de Kioto, en el recinto de uno de los cuales viven (y tienen el taller) la pintora Otako y su aprendiz/amante Keiko, pero también los balcones de las casas de té junto al río ya mencionados en las históricas estampas de la antigua capital en *Lo bello y lo triste*; el antiguo almacén y vivienda del dibujante y comerciante de telas para kimonos en *Kioto* (1962), presidido por las dos violetas que crecen en el tronco del arce del jardín en las que, inconscientemente, la joven Chieko reconoce a su hermana gemela de la que fue separada al nacer<sup>12</sup>; y desde luego, quizá el caso más inquietante, la habitación en la que el anciano Eguchi pasa la noche junto a muchachas narcotizadas y desnudas en *La casa de las bellas durmientes* (1961). Esta habitación, disimulada en una casa junto a un acantilado –las olas y el viento marino se oyen y se huelen formando una presencia física ineludible, pero nunca se “ven”–, parece duplicar a la vez el sueño sin sueño de las jóvenes y la impresión, simultáneamente repugnante y pura de la obsesión del viejo. La atmósfera sofocante, opresiva, de un erotismo descarnado, se condensa en este espacio al que el viejo entra siempre solo mediante llave, la “habitación contigua”:

---

11. Yasunari Kawabata, *Mil grullas*. Trad.: Marta Martoccia (Emecé: Buenos Aires, 2005), 52.

12. los gemelos en Japón son percibidos como presencias numinosas de mal fario, y es frecuente, incluso en tiempos recientes, que sean separados al nacer para que no crezcan juntos, como ha sido el caso del propio Tadao Ando.

“Eran las cortinas de terciopelo carmesí. El carmesí era aún más profundo bajo la luz tenue. Parecía como si una delgada capa de luz flotara ante las cortinas, y él se estuviera introduciendo en un fantasma”<sup>13</sup>.

En todo caso, hay que entender las novelas en su unidad para entender adecuadamente el fenómeno, de modo que extraer ejemplos, separados del flujo de la propia narración, es hacer una violencia extrema a la misma. No estoy seguro que justificada. No hay, en realidad, posibilidad de fijar un lugar en que se dé esta presencia completa de la arquitectura en la narración, sino que esto ocurre a lo largo de toda la novela, en una continuidad inseparable, como ya se ha dicho, entre lo que pasa, lo que se dice, cómo se dice y dónde pasa. Espero que se sepa perdonar, pues, el atrevimiento.

### Coda

Es lugar común decir que la escritura de Kawabata, tras el periodo traumático de la guerra, se centra en la tensión que se produce entre modernidad y tradición en una sociedad japonesa que está cambiando con rapidez inusitada, vista desde una perspectiva elegíaca. Esto no debería sorprendernos. Kawabata trataría no tanto de describir como de comprender el momento de su presente en toda su complejidad, exponiendo una belleza transitoria en la que la nostalgia por un pasado que parece perderse no borra, sin embargo, la riqueza de la vida en el presente. La figura del pasado parece quedar ligada a la del anciano, y es obvio que determinadas costumbres u oficios –como el artesano que dibuja estampados para telas de kimono en *Kioto*– quedan retratados con el delicado perfume de una belleza que se extingue. Sin embargo, si bien el trauma de la guerra y la ocupación se hace presente en varias de sus novelas, esta no parece ser la preocupación fundamental de Kawabata, que, en continuidad conceptual, no tanto formal, con sus obras más vanguardistas de los años veinte mantiene una posición de autonomía del arte como única posibilidad de alcanzar la pureza mediante la belleza. Cuando en 1968 recibe el Premio Nobel, siendo el primer autor japonés premiado, escritores de las generaciones más jóvenes como Kōbō Abe o Kenzaburō Ōe, (que lo lograría más tarde, en 1994) mostraron su distancia<sup>14</sup>, pues para ellos la escritura de Kawabata estaba anclada en un esteticismo que privilegiaba de un lado la idea del “arte por el arte” insostenible tras la guerra y de otro una imagen tópica por construida de “exquisitez oriental”, de “japonesismo” (lo que los japoneses denominan literatura *kacho-fugetsu* –flores, mariposas, el viento y la luna<sup>15</sup>). Esta apreciación, si bien con la distancia puede ser mejor entendida, marca una cierta cesura que a los efectos de la arquitectura tiene también su relevancia, y su equivalente.

Y así a estos nuevos novelistas “comprometidos” les corresponde, por generación, un grupo de arquitectos que tratan también de alejarse de cualquier idealidad estética, que buscan tanto proponer como responder la

---

13. Yasunari Kawabata, *La casa de las bellas durmientes*. Trad.: Pilar Giralt (Caralt: Barcelona, 1976), 23.

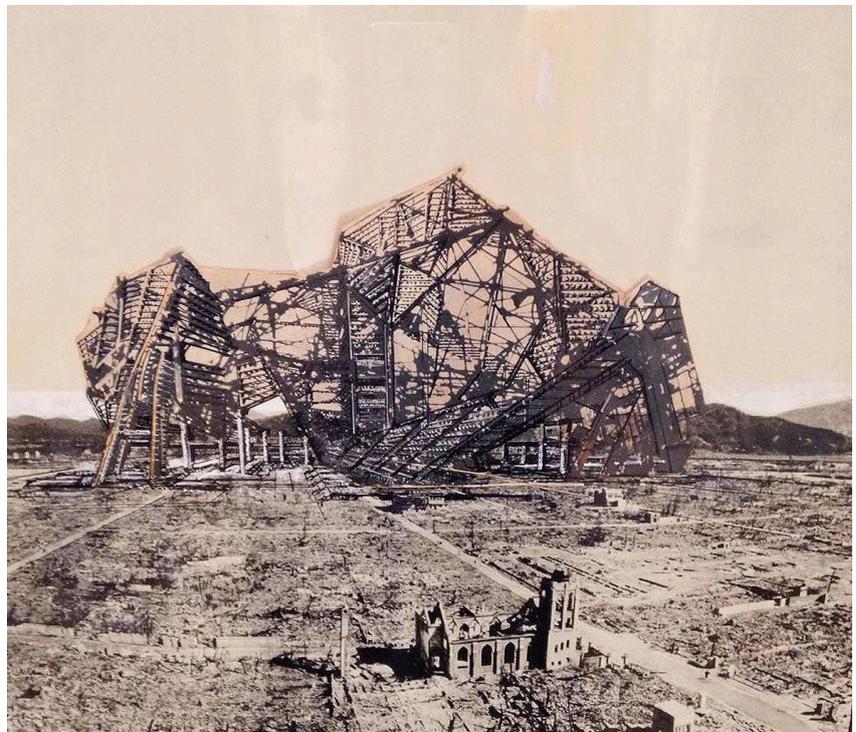
14. Esta diferente actitud se evidencia con claridad en los discursos de aceptación que Kawabata y Ōe leyeron al recibir el Nobel. Ver Dennis Washburn, *Op. Cit.*, 1.

15. Donald Keene, *Op. Cit.*, 26.

Fig 3. Tokio tras los bombardeos de marzo de 1945.



Fig 4. Arata Isozaki "Hiroshima Blast Site-Electric City", 1968.



urgente pregunta de qué significa ser japonés en el mundo de posguerra, en un Japón que había sido convertido en *tabula rasa* por los bombardeos americanos. Hay que recordar que las ciudades de Hiroshima y Nagasaki quedaron arrasadas y que la destrucción fue incluso mayor en otras poblaciones. Tokio fue bombardeado con munición incendiaria convencional –napalm– entre febrero y marzo de 1945, con especial virulencia en la noche del 9 al 10 de marzo, quedando destruida en más de un 40% y contabilizándose más de 100.000 muertos [Figs. 3,4]; Kobe lo fue en un 56%, Yokohama un 58%, Toyama un 96%<sup>16</sup>. Resultaba obvio entonces que no

16. <http://blog.nuclearsecrecy.com/misc/firebombsusa/> consultado el 27 de agosto de 2017.

Fig 5. Kisho Kurokawa "Agricultural City", 1960.



era posible de refugiarse en la nostalgia pues la urgente tarea de reconstruir el país necesitaba de todas las energías, una estrategia que había dado sus frutos puesto que a mediados de la década de los cincuenta Japón estaba, de hecho, transformándose de modo vertiginoso. El grupo de arquitectos a los que me estoy refiriendo es el de quienes formaron el grupo Metabolista y sus periferias, y a su posición como aquella “necesidad de construir un significado a partir de la borradura de la memoria y la pérdida de identidad”<sup>17</sup> que habían supuesto primero la pérdida de la guerra y luego la ocupación que siguió. Esta situación trajo consigo la imposición de unos valores sociales, políticos y económicos totalmente distinto a los del Japón Imperial, y vino seguida luego por la ansiedad que inevitablemente creó la prosperidad avanzada que, muy ligada a las guerras de Corea (1951-53) y Vietnam (1955-75), acabaría convirtiendo a Japón en la potencia económica e hipertecnológica que conocemos hoy.

El término elegido para nombrar al grupo, *Shinchintasiha*, popularizado en Occidente como Metabolismo, tiene sin embargo en japonés un significado más amplio, y viene a incluir los sentidos de renacimiento y regeneración<sup>18</sup>, lo que permite considerarlo desde un ángulo distinto al usual. Y si bien la propuesta de los arquitectos parte desde luego del rechazo de cualquier tipo de nostalgia y de la incorporación de la ciencia y la tecnología como vectores de una nueva regeneración incluso biológica, este renacimiento no podía sino pasar por la revitalización de un espíritu que subyacía a la *tabula rasa*, y que se hallaba incardinado ya no en una esencia del “ser japonés” sino en las propias estructuras espaciotemporales con las que confrontaban el mundo. Las formas que iba a adoptar esta arquitectura desde luego iban a ser distintas de la arquitectura tradicional en madera (si bien es cierto que hay muchas y distintas tradiciones y que deberían ser distinguidas con precisión), pero el origen último de

17. Cherie Wendelken, “Putting metabolism back in place. The making of a radically decontextualized architecture” en Sarah Williams Goldhagen y Réjean Legault, *Anxious Modernism. Experimentation in Postwar Architectural Culture* (MIT Press: Cambridge, MA, 2000), 280.

18. Cherie Wendelken, Óp. Cit., 287.



Fig 6. Palacio Imperial de Katsura, Kioto.

esta nueva creación orgánica se iba a derivar de unos patrones culturales que eran los mismos que habían creado las construcciones tradicionales. Los mismos que daban cuerpo a las novelas de Kawabata y que parecían haber quedado irremediabilmente sepultados o convertidos en objeto turístico [Fig. 5]. La coordinación modular del viejo sistema de construcción, la idea de que el material tenía un ciclo de vida limitado en el tiempo pero que podía sustituirse por otro similar cuando hiciese falta, la intercambiabilidad de las piezas, la proyección escalar de las distintas células y su adaptación a distintos contextos, la re-construcción en otro lugar de edificios usando los mismo materiales (cosa que se había hecho por ejemplo con varios edificios históricos en entornos fuertemente destruidos por la guerra) dictaban patrones ahora reproducibles aún con mayor facilidad mediante los nuevos sistemas tecnológicos, y que aparecían además ideológicamente renovados en el nuevo contexto cultural. Y es al interior de ese medio cultural que dos famosos edificios históricos se erigen como referentes de las nuevas ideas, de modo que un renovado interés en su estudio e interpretación coincide en el tiempo y en algunas de las figuras con los metabolistas<sup>19</sup>. Se trata del Palacio Imperial de Katsura [Fig. 6], paradigma de la extensión modular y la adaptabilidad a través de los tiempos, y del Santuario de Ise [Fig. 7], reconstruido cada veinte años con nuevos materiales pero manteniendo una misma forma

19. Noboru Kawazoe, crítico de arquitectura y miembro original del grupo Metabolista, es uno de los autores junto a Kenzo Tange y Yoshio Watanabe del libro *Ise. Prototype of Japanese Architecture*, publicado en 1965 en edición inglesa siguiendo la original japonesa de 1962. Allí dice por ejemplo lo siguiente respecto a cómo la arquitectura tradicional reconoce de modo natural la mutabilidad y el cambio como principios esenciales: “La posibilidad de añadir nuevas habitaciones sin perturbar el orden general significa, a la inversa, que las habitaciones pueden ser eliminadas a voluntad. El diseño, se podría decir, tiene su propio metabolismo, que le permite mantener el paso respecto a los ciclos de la naturaleza y la sociedad”. Y no es el único pasaje que liga claramente ambos mundos. Citado en Jonathan M. Reynolds, “Ise Shrine and a Modernist Construction of Japanese Tradition”. *The Art Bulletin* Vol. 83, No. 2 (Jun., 2001), 331. Traducción del autor.

Fig 7. Santuario de Ise, Ise (Mie).



a través de milenios, que así se convierten, de nuevo, en elementos inspiradores siguiendo un simbolismo más que evidente <sup>20</sup>. [Fig. 4,5]

Finalmente, en 1968, se publica el libro *Nihon no Toshi Kukan* (“Espacio urbano en Japón”) por un grupo de investigadores entre los que hallamos a Arata Isozaki, contando con una introducción de Kenzo Tange, figura mayor de la arquitectura japonesa del momento. El grupo, partiendo de unos presupuestos teóricos similares a los del grupo Metabolista (la sintonía era clara) había realizado un extenso estudio tanto de las estructuras urbanas de pueblos y ciudades japonesas tradicionales como de las construcciones individuales. Es en el seno de esta investigación cuando se definen de un modo práctico y teórico los conceptos espaciales que se han dado en identificar con el sentido espacial propio de los japoneses (*ma*)<sup>21</sup>, que es, por otra parte, el tipo de espacio (y tiempo, pues ambos no son separables), con que construye Kawabata su obra tal y como hemos mostrado.

El renacimiento y la renovación que supuso el movimiento Metabolista ha de entenderse desde el corte con las formas del pasado pero en continuidad con sus estructuras espirituales más íntimas y no desde una ruptura absoluta asociada a una vanguardia de corte occidental o a una invención genial desde un supuesto grado cero –la *tabula rasa* de las ciudades japonesas tras la guerra. Son esas mismas estructuras espirituales las que las novelas de Kawabata fijan como una arquitectura a la vez oculta y visible,

20. Ver Rem Koolhaas y Hans Ulrich Obrist, *Project Japan. Metabolist Talks...* (Taschen: Colonia, 2011), 118:119 y 226:227.

Para un análisis más detallado de los avatares de la recepción de estas obras en época moderna y de las construcciones ideológicas en su torno ver Jonathan M. Reynolds, Op. Cit., 316:341; William H. Coaldrake, *Architecture and Authority in Japan* (Routledge: Londres y Nueva York, 1996), 16:51 (sobre Ise como construcción de un imaginario religioso y político desde la Edad de Bronce hasta la actualidad ligado a la familia imperial) y Arata Isozaki, *Japan-ness in Architecture* (MIT Press: Cambridge, Mass and Londres, 2006), Part II (acerca de Ise) y Part IV (sobre Katsura), que ofrece además unos acertadísimos análisis arquitectónicos.

21. Cherie Wendelken, Op. Cit., 293.

y muestran cómo lo nuevo y lo viejo se encuentran siempre en cada instante del presente. Un presente que se estructura a su vez como la interrupción del uno en el otro y se da como un espacio que se construye originariamente mediante los acontecimientos que lo co-constituyen.

## Bibliografía

Kawabata, Yasunari. *La casa de las bellas durmientes*. Trad.: Pilar Giralt (Caralt: Barcelona, 1976). Primera edición en japonés: 1961.

–*Kioto*. Trad.: Mirta Rosenberg (Emecé: Buenos Aires, 2008). Primera edición en japonés: 1962.

–*Lo bello y lo triste*. Trad.: Nélica M. De Machain (Emecé: Buenos Aires, 2001). Primera edición en japonés: 1964.

–*País de nieve*. Trad.: César Durán (Emecé: Buenos Aires, 2003). Primera edición en japonés: 1935-37, 1947.

–*El rumor de la montaña*. Trad.: Amalia Sato (Emecé: Buenos Aires, 2007). Primera edición en japonés: 1949-1954.

–*Mil grullas*. Trad.: Marta Martoccia (Emecé: Buenos Aires, 2005). Primera edición en japonés: 1949-1952.

–“Japan, the Beautiful and Myself”. Discurso de aceptación del Premio Nobel. En [https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1968/kawabata-lecture.html](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1968/kawabata-lecture.html), consultado el 25 de noviembre de 2017.

Coaldrake, William H. *Architecture and Authority in Japan* (Routledge: Londres y Nueva York, 1996).

Goldhagen, Sarah Williams y Legault, Réjean, *Anxious Modernism. Experimentation in Postwar Architectural Culture* (MIT Press: Cambridge, MA, 2000).

Ioanna, Angelidou, “Metabolism and After. A Correspondence With Hajime Yatsuka”, *Log 24* (Winter/Spring 2012), 33:41.

Isozaki, Arata. *Japan-ness in Architecture* (MIT Press: Cambridge, Mass y Londres, 2006).

Keene, Donald. *Five Modern Japanese Novelists* (Columbia University Press: Nueva York y Chichester, West Sussex, 2003).

Koolhaas, Rem y Obrist, Hans Ulrich. *Project Japan. Metabolist Talks* (Taschen: Colonia, 2011).

Mostow, Joshua S. (ed.). *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature* (Columbia University Press: Nueva York y Chichester, West Sussex, 2003).

Nitschke, Gunther, “Ma: Place, Space, Void”, *The Kioto Journal* 8 (September 1988). El mismo ensayo se incluye en Nitschke, Gunther. *From Shinto to Ando. Studies in Architectural Anthropology in Japan* (Academy Editons: Londres, 1993), 48:61.

Reynolds, Jonathan M., “Ise Shrine and a Modernist Construction of Japanese Tradition”. *The Art Bulletin* Vol. 83, No. 2 (Jun., 2001), 316:341.

Washburn, Dennis. *Translating Mount Fuji. Modern Japanese Fiction and the Ethics of Identity* (Columbia University Press: Nueva York, 2007).

<http://blog.nuclearsecrecy.com/misc/firebombsusa/> consultado el 27 de agosto de 2017.